Eugène Delacroix und die Romantik in Frankreich.

Inaugural-Dissertation

verfasst und der hohen

philosophischen Fakultät der Kgl. Bayer. Julius-Maximilians-Universität Würzburg

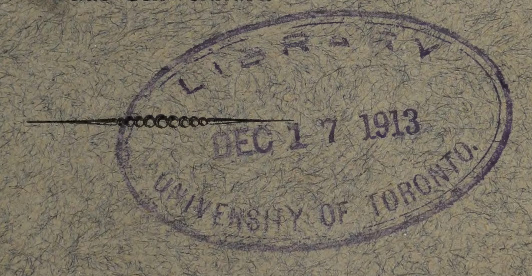
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt am 7. Juni 1912

von

LOTHAR MOHRENWITZ

aus Schweinfurt.



C. Naumann's Druckerei, Frankfurt a. M.

1913.



Eugène Delacroix und die Romantik in Frankreich.

Inaugural-Dissertation

verfasst und der hohen

philosophischen Fakultät der Kgl. Bayer.
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt am 7. Juni 1912

von

LOTHAR MOHRENWITZ

aus Schweinfurt.

C. Naumann's Druckerei, Frankfurt a. M.

1913.

Referent Prof. Dr. Fritz Knapp.

Literatur.

„Journal d'Eugène Delacroix" (Paris 1893) 3 vols.

„Lettres d'Eugène Delacroix" publ. p. Ph. Burty (Paris 1880) 2 vols.

Robaut, A., „L'œuvre complet d'Eugène Delacroix" (Paris 1885).

Tourneux, M. „Eugène Delacroix devant ses contemporrains" (Paris 1886).

Signac, P. „D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme" (Paris 1899).

Meier-Gräfe, J. „Katalog der Delacroix-Ausstellung in Berlin 1907".

Vachon M., „Eugène Delacroix à l'École des Beaux-Arts" (Paris 1885).

Véron, E. „Eugène Delacroix" (Paris 1887).

Baudelaire, Ch. „Oeuvres complètes" (Paris 1888).

Gautier, Th. „Histoire du Romantisme" (Paris 1901).

Küchler, W. „Französische Romantik" (Hdberg. 1908).

Faguet, E. „Flaubert" (Paris 1899).

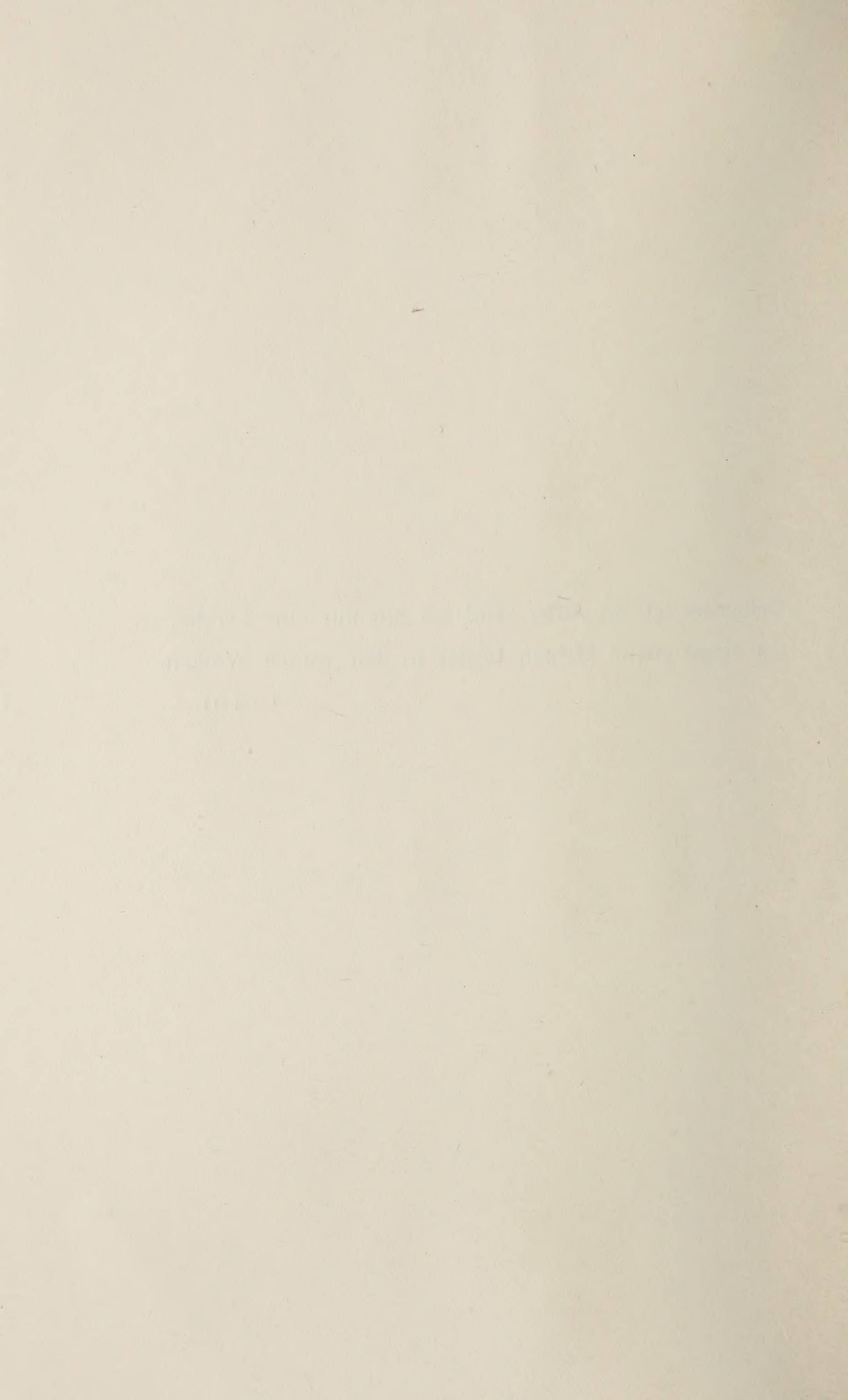
Wölfflin, H. „Renaissance und Barock" (München 1888).

Chevreul, E. „Die Farbenharmonie in ihrer Anwendung". (Stuttgart 1847).

Helmholtz, H. v. „Handbuch der physiologischen Optik" (Hamburg und Leipzig 1911).

Delacroix ist ein Adler, und ich bin nur eine Lerche;
ich singe meine kleinen Lieder in den grauen Wolken.

Corot.

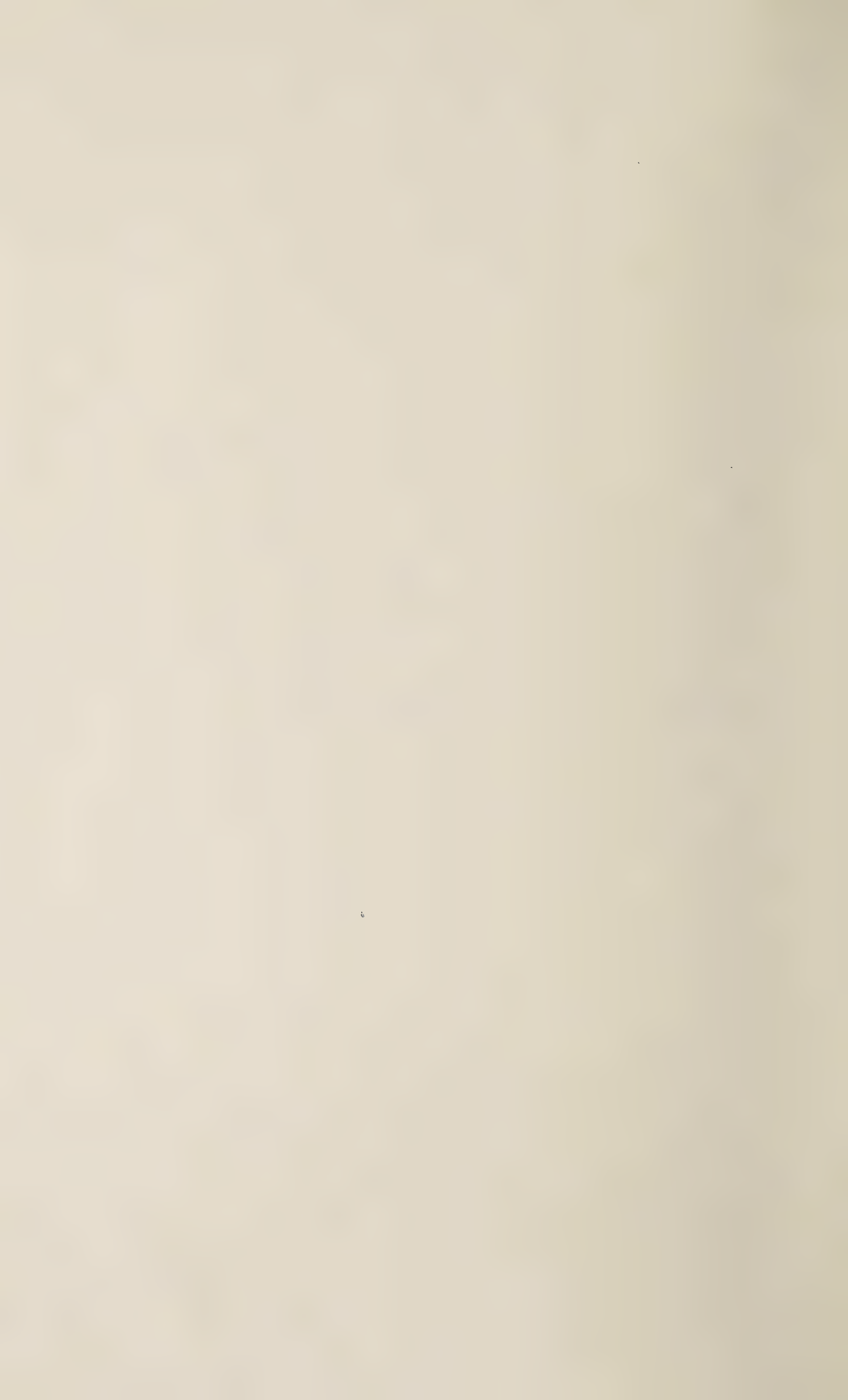


Eugène Delacroix

und die

Romantik in Frankreich.





Revolution und Empire.

Mit dem Königtum fiel das Rokoko in Frankreich. Die Assemblée nationale, die in einer Sitzung den Adel, die Kirche und Gott abschaffte, verlangte auch danach, in der Kunst sich geltend zu machen und ihren eigenen Stil zu schaffen und fand dies in der Neigung zum Klassizismus, der schon unter Louis XVI. eingesetzt hatte. Man wollte eine Kunst des Volkes und erinnerte sich an den Tropfen lateinischen Blutes, den die Rasse in den Adern trug, und suchte Anknüpfungspunkte in der Kultur der Römischen Republik. Glaubte man doch in ihr das höchste Ziel der Revolution gefunden zu haben. Mirabeau und Sièys stellten in ihren Reden der Nation die Beispiele römischen Heldentums und römischer Vaterlandsliebe vor Augen. Man berauscht sich an der Neuerweckung des alten Römertums, der „virtus Romana“ und trägt seine Begeisterung bis in die kleinsten Aeusserlichkeiten. Man redet sich „Römer“ an und gibt den Kindern lateinische Namen. Tunika und Sandalen, phrygische Mütze und antike Haartracht sind an der Tagesordnung. Man vertauscht das Gewand Ludwigs XVI. mit der Toga.

Diese Kunst fand ihren Ausdruck in dem Manne, der wie keiner dazu berufen war, der Illustrator dieser Periode zu werden, dem Revolutionsmanne, der im Konvent selbst für die Hinrichtung des Königs gestimmt hatte: Jacques-Louis David.

Diese neue Volkskunst bricht mit der Tradition. Poussin, Watteau Fragonard und Chardin werden vergessen. Wenn das Rokoko duftig und zart gewesen, so strebte man jetzt

nach harter metallischer Klarheit, entsprechend der ernsten Weltanschauung der Periode. An Stelle der Auflösung in Lichteffekte tritt nun die scharf umrissene, greifbare Figur.

Alle Werke Davids zeigen die Unterwerfung unter dieses neue System. Die Szenen sind reliefmässig, parallel zur Bildfläche gestellt und gehen direkt gegen eine malerische Vertiefung des Bildes. Der Raum wird mit linearen Mitteln rein perspektivisch verrechnet. Immer ist es der schöne Umriss der Einzelfigur, der ihn zunächst reizt. Die kompositionelle Gestaltung der Figuren zueinander bleibt vollständig unberücksichtigt. Die Farbe bleibt ein toter Anstrich, der nirgends starke Effekte oder Kontrastierungen zulässt; es herrschen durchaus die Mischtöne: ein stumpfes Braun, Grau oder Blau, ganz entsprechend dem Grundsatz der Enthaltsamkeit und Mässigung, den die Zeit vorschrieb.

Wie in der Farbe, so ist auch in der Beleuchtung eine nüchterne Eintönigkeit bewahrt. Davids Werke zeigen das jede Stelle des Bildes gleichmässig bestrahlende Atelierlicht. Für ihn war das Licht nicht das die Form auflösende, sie zu jeder Stunde des Tages ändernde Element; es trat nur so weit in Aktion, als es die äussere Form des Modells deutlich herausarbeitete. Nach Davids eigenen Worten ist es „die erste Aufgabe des Malers, alle die Effekte möglichst klar zu geben, welche von der Bewegung aller Körperteile bedingt sind.“

Nirgends kann das Typische von Davids imitierten Klassizismus besser vorgeführt werden, als in dem Vergleich seines „Raubs der Sabinerinnen“ mit der gleichnamigen Darstellung von Poussin. Bei David eine künstliche, gezwungene Reliefdarstellung, zusammengesetzt aus Einzelfiguren, von denen jede sich bemüht, die schöne Geste zu wahren, aber ohne inneren Zusammenhang der Figuren und vor allem ohne das Lebendige, das sich naturgemäss aus dem Sujet

der Darstellung ergab. Bei Poussin dagegen Bewegung im Bildganzen und in allen Einzelteilen, Bewegung, die sich bis in die Tiefe des Raumes fortpflanzt, wechselnde Farben- und Lichteffekte und jenes Widerspiel von Zugreifen und Fliehen aller agierenden Personen, das man bei Davids Werk so vermisst.

Und nirgends ist der Kontrast zwischen der alten und der kommenden Generation stärker festgelegt worden als in einem Urteil, das der ungefähr gleichaltrige Goya bei Gelegenheit einer Reise nach Paris im Frühjahr 1800 über David fällte. Nach einem Bericht an einen Freund in der Heimat sagte der Spanier nach dem Besuch der Schülerateliers zu dem damals weltberühmten französischen Meister: „Ich sah niemals so sorgfältige Zeichnungen, und unter diesem Gesichtspunkte sind Ihre Schüler sehr stark. Aber Zeichnen und Malen sind zwei verschiedene Dinge. Nach meiner Ansicht ist die Malerei die Ausdeutung des Lebens durch die Farbe. Wo aber findet sich Leben in allem, was Ihre Schüler machen?“

David fand keine Antwort, und die beiden schieden mit einer vollkommenen Verachtung für einander.

Der erste Konsul ist ein begeisterter Verehrer der Kunst Davids. Selbst als aus dem Cato ein Augustus wurde, wird die Kunst der Republik der Stil des Hofes und David, der Maler des „ermordeten Marat“, wird der Maler des Krönungsbildes.

Der Baron Gros, sein Nachfolger, bringt schon die Ueberleitung zu einer neuen Periode, die schon eine Loslösung von der Doktrinärkunst bedeutet. Er ist der wirkliche Portraitist des Kaisers gewesen. Er greift ihn aus dem Leben heraus. So wie er ihn auf seinen Bildern „Jaffa“, „Lodi“ und den „Pyramiden“ dargestellt hat, so steht er vor den Augen der Nachwelt.

Der Fortschritt, den Werke wie „Bonaparte bei den Pestkranken in Jaffa“ und „Napoleon bei Eylau“ zeigen, ist Davids reliefartiger Gestaltung gegenüber unverkennbar. Hier ist alles in eine wirkliche Atmosphäre gerückt, wenn auch die Figurengruppen und der sie umgebende Raum oder die Landschaft noch nicht organisch miteinander verbunden sind. Theatralisch sind die Menschen in die Raumkulissen eingesetzt.

Géricault.

Géricault und Delacroix haben die Freimachung von der Akademie gebracht. Es ist aber damit nicht gesagt, dass hiermit die akademische Richtung vernichtet worden war. Für die Mehrzahl der Anhänger der alten Schule sind beide unbemerkt vorübergegangen. — Géricault und sein „Medusenfloss“ reisst die Bresche in die Davidschule. Er ist der wahre Sohn der Revolution. Ein Wunderkind, Soldat aus Passion, ein Stürmer nicht nur in seiner Kunst, sondern in jeder Lebensäusserung türmt er diese, alle französische Tradition vergessenlassende Leiberpyramide des „Medusenflosses“ auf. Meteorengleich stieg und endete die Laufbahn dieses Grossen. Er starb 32jährig durch einen Sturz vom Pferde.

„Der Eindruck, den das ‚Medusenfloss‘ auf mich machte, war ein derartiger, dass ich wie ein Wahnsinniger durch die Strassen, von Géricaults Atelier bis zu meiner Wohnung lief.“ [1]) So schrieb Eugène Delacroix im Jahre 1823 in sein Tagebuch. Allerdings musste ihm an Géricaults Werk schlechthin alles bewundernswert erscheinen. Schon die Wahl des Sujets, so ganz aus der Gedankensphäre der neuen Zeit genommen: ein Haufen halbnackter Schiffbrüchiger, zusammengedrängt auf einem Balkenfloss, dargestellt in dem Augenblick, wo sich Rettung naht, und die Kräftigsten unter ihnen auf die aufgetürmten Leiber der Verschmachtenden und Toten steigen, um den Retter herbeizuwinken. Dann das Wie der Darstellung: jene Pyramide, deren Basis breit und leblos auf dem Wasser liegt, die sich nach oben lösende Masse mit dem winkenden Neger in Rückenansicht als Krönung in einem kräftigen, fast übermütigen Ausklingen. Noch ist die Farbe matt, aber man vergisst diesen Mangel fast vor der Intensität der Gesamtkomposition.

---

[1]) Journal I, 32.

Rubens und Constable.

Delacroix' Debut war weniger leidenschaftlich, wie sich denn in diesem wunderbaren Menschen alle Leidenschaft zu einer vollendeten, grossen Form kristallisiert. Er hat mehr als Géricault die Alten studiert. Ueber Rubens schreibt er in sein Tagebuch: „Ich liebe Rubens übertriebene und gelöste Formen . . . Ich habe einige Skizzen nach seinen Jagden gemacht; man kann gleichviel aus seinen Kompositionen lernen als aus seinen starken Formen und seinen exakten Studien. Rubens gelangt trotz der Derbheit in Farbe und Form zur höchsten Vollendung. Kraft, Intensität und Glanz wiegen bei ihm Grazie und Lieblichkeit auf." [1]) Er hat Zeit seines Lebens Rubens studiert, und auf kaum einer Seite seines Tagebuchs lesen wir nicht diesen Namen, und auf kaum einem seiner Bilder finden wir nicht Erinnerungen an ihn. Rubens war nicht nur bedingend für den Bau seiner Komposition und die Synthese seiner Darstellung, sondern auch für die Pracht seiner Koloristik, wenn auch die moderne, von Constable ausgehende Bewegung weiterhin — wie wir sehen werden — bedeutende Abwandlungen, besonders im Auftrag der Farbe gezeitigt hat. Er hat Rubens kopiert, ohne sich sklavisch an sein Vorbild zu halten, behielt nur die Umrisse der Komposition des Meisters und gab der Ausführung seine eigene, Delacroix'sche Note, so wie Manet Velasquez kopiert hat. In dem Medici-Cyklus des Louvre zog ihn besonders die Ankunft Maria de Medicis in Marseille an und Erinnerungen an die Meergötter im Vordergrund finden sich in dem ersten Werke, das er im Salon ausstellte.

War in dem „Medusenfloss" die Farbe noch leblos, und mancher Akt noch akademisch-Davidisch, so zeigt Delacroix' Frühwerk „Dante und Virgil von Phlegyas über den Acheron

---

[1]) Robaut, pg. 55.

gefahren“ (1822) den Meister der Farbe in seiner Stärke. Nie hat man vor ihm in der französischen Kunst Akte gesehen, wie die der Verdammten, die sich krampfhaft an das Boot klammern oder mit den Zähnen einbeissen. Das Ganze ist in ein purpurnes Halbdunkel getaucht, aus dem sich die nackten Körper in einem seltsamen kühlen Karnat hervorheben. Noch ist die Komposition blockmässig zusammengefügt. Der Erfolg war überraschend. Gros verstieg sich in seiner Begeisterung bis zu dem Ausspruch, dass Rubens in diesem Bilde „châtié“ werde. Der einzige, der sich mit seinem Werke nicht zufrieden gab, war der Künstler selbst. Bezeichnend für seine lebhafte Entwickelung ist, dass er, als das allgemeine Lob ihn auszeichnete, bereits vorwärts geschritten war auf dem Wege zu neuen Problemen.

Schon 1824 hatte er die gesamte Kritik gegen sich: Thiers wütet und Gros nennt das Werk das „massacre de la peinture“. Und gerade in den „Scènes du massacre de Scio“ findet man die Spuren der Lehrzeit bei Gros. Hier tritt einmal der Einfluss der „Pestkranken von Jaffa“ hervor. Auf den ersten Blick ist man überrascht über das Fremdartige des Dargestellten. Delacroix hat einen Stoff aus der Zeitgeschichte gewählt. Die Greueltaten der Türken an den besiegten Griechen. Die Aktion, wenn man überhaupt von einer solchen sprechen kann, wird ganz in den Vordergrund gerückt. In einer erstarrten Weichheit liegen die Gruppen der toten Griechen da, und selbst die prächtige Geste des bildeinwärts sprengenden Türken, der das nackte Weib hinter sich herschleift, scheint inmitten dieses Leichenhaufens leblos. Dafür aber ist die Farbe leuchtend, alle Töne sind aufgehellt, etwas Neues ist in die Kunst des Meisters eingezogen.

Rein zeitlich fällt mit dem Salon von 1824 seine Bekanntschaft mit Constable zusammen. Als das „Massacre“ schon ausgestellt war, sah er eine Kollektion von dessen Bildern.

Er war von der Farbenwirkung der Landschaften so frappiert, dass er um die Erlaubnis bat, sein Bild nochmals herunternehmen zu dürfen, und übermalte es mit Hilfe seiner Freunde nach den Erfahrungen, die er bei Constable gemacht hatte. Jeder akademische Farbton verschwand, und wonach er zwei Jahre lang vergebens gerungen hatte, hier fand er die Einsicht mit einem Schlage. Ueber Constable schreibt er in sein Tagebuch: „Constable behauptet, dass die Leuchtkraft des Grüns in seinen Landschaften daher kommt, dass es aus einer Menge von verschiedenen grünen Tönen zusammengesetzt wird.“ [1])

Was Delacroix von Constable erhielt, war eine einmalige Gabe. Die temperamentvolle Geste, mit der er das „Massacre“ von der Wand nimmt, entscheidet für die Farbe aller späterer Werke. Die Teilung der Farbe, die Belebung in einzelne Flecke trat an Stelle des gleichmässigen, akademischen Anstrichs. Constable musste zur Natur führen. Das reine Erkennen seiner Technik wäre nur künstlich, treibhausartig geworden. Die Auflösung der Farbe hatte ihre Unterordnung unter die Koloristik des ganzen Gemäldes zur Folge. Es ist das Bedeutsame der Fleckenmalerei, dass das Einzelobjekt nicht mehr hervortritt, sondern sich in das Ganze einfügt.

Das „Massacre“ enthält Einzelheiten, deren malerische Schönheit die Mängel der Komposition vergessen lassen. So jener liegende Akt der toten Mutter, deren Brüste das vom Morden verschonte Kind sucht. (Delacroix hat diese Komposition später als Fragment wiederholt und sie bildete das Glanzstück der Sammlung Cheramy.)

---

[1]) Dieser Satz war die Hauptstütze einer geistreichen These, die ein Vertreter des Néo-Impressionismus in Frankreich, Paul Signac, aufstellte. Er vereinigte in einem kleinen Buche „D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme“ (Paris, revue blanche 1899) alle Stellen des Tagebuchs, in denen sich Delacroix über die optischen Wirkungen der Farbe und über die experimentellen Versuche malerischen Sehens äussert.

Es gab eine Zeit, in der Delacroix Rubens vergessen zu haben schien. Die stoffliche Schönheit der Einzelformen riss ihn hin, aus solchen Stücken eine Pyramide aufzubauen. Wie zu einem Stilleben wählt er einzelne Gestalten, reiht sie aneinander, ohne dass sie durch eine innere Komposition miteinander verbunden wären. Wie sehr ihn diese Formen reizten, zeigt, dass er später immer wieder Ausschnitte aus diesen Bildern schuf. Der „Mort de Sardanapale“ (1827) in der Sammlung des Barons Vitta erscheint wie ein Ausschnitt aus einem wunderbaren Teppichwerk. Welche Fülle von Einzelformen! Nie sieht man bei Renoir schönere Akte als jene nackte Favoritin, die sich im Schmerze über Sardanapals Lager wirft, oder jene nackte Sklavin am Fusse des Lagers.

Die experimentelle Farbenoptik und der Orient.

> Die romantische Kunst ist nichts anderes als der Liberalismus der Literatur, die Freiheit der Kunst, die Freiheit in der Gesellschaft, das ist das doppelte Banner, unter dem sich die kräftige Jugend von heute vereinigt. (Viktor Hugo.)

Delacroix hat Italien niemals gesehen. Wohl hatte er Gelegenheit, in den Museen manche Werke der grossen Venezianer und Florentiner zu sehen, aber das meiste erhielt er auf dem Umwege über Rubens. Er hat es niemals bereut, nicht in Italien gewesen zu sein. Was ihm um die Mitte der 30iger Jahre fehlte, das konnten ihm die Italiener doch nicht bieten. Er ging über die Venezianer hinaus, als er 1832 den Orient aufsuchte. Hier zog er die Konsequenz des Constablestudiums und suchte die empirische Erklärung der neuen Malweise. Experimente, an denen ein halbes Jahrhundert später van Gogh und Gauguin ihre besten Kräfte aufrieben, hier sehen wir sie in klaren Worten schon skizziert. Er erkannte die Notwendigkeit, dem Problem der Farbe vermittels der experimentellen Optik zu Leibe zu rücken. Im Orient, in diesen primitiven Zonen, waren alle Grundfarben rein und unvermischt vorhanden, hervorgebracht durch ihre Grundträgerin, die Sonne. Er notiert in seinen Erfahrungen: „Aus den drei Grundfarben bilden sich die drei Doppelfarben. Wenn man zu der Doppelfarbe die Komplementärfarbe hinzufügt, so neutralisiert man sie, d. h. man bringt den Halbton hervor, der sich notwendigerweise ergeben muss.“ [1]) Hier gab es nur reine Töne. Hier schuf man eine neue Skala, die sich von der traditionellen Palette der alten Meister

[1]) Journal I, 172.

unterschied. Das Schwarz und das Braun, mit dem die Klassizisten arbeiteten, war eine Willkür. „Schwarz aufsetzen, heisst nicht einen Halbton aufsetzen, sondern heisst die Farbe beschmutzen." Er beobachtet zwei Eingeborene und notiert: „Derjenige, der gelblich schimmerte, hatte violette Schatten, derjenige, bei dem das Fleisch durchleuchtete und der röter war, hatte grüne Schatten." Delacroix hat diese Beobachtungen später weiter verfolgt. 1856 schreibt er: „ich sehe von meinem Fenster aus einen Parkettleger, der bis zum Gürtel nackt arbeitet. Ich bemerke, wenn ich seine Farbe mit der der Mauer vergleiche, wie farbig die Halbtöne des Fleisches in Gegensatz zur toten Materie sind. Ich habe die gleiche Beobachtung vorgestern auf dem Saint-Sulpice-Platze gemacht, wo ein Strassenjunge auf die Statuen der Fontaine gestiegen war. Mattes Orange auf den hellen Stellen, lebhaftes Violett auf den Halbschatten. Orange und Violett herrschten abwechselnd vor oder vermischten sich. Das Fleisch zeigt seine wahre Farbe nur im Freien und besonders in der Sonne. Wenn ein Mann seinen Kopf zum Fenster hinaussteckt, so ist er ein ganz anderer als im Zimmer. Daher stammt der Unfug der Atelierstudien, die nur dazu dienen, diese Töne zu verfälschen." [1]) Delacroix Lehre fand ihre Bestätigung in der grossen Bewegung zu Ende des Jahrhunderts, nicht nur in den Werken der Impressionisten, sondern auch in den Ergebnissen der Forscher. [2])

Aber nicht nur auf das Kolorit wirkte der Marokkoaufenthalt. Der Orient gab ihm das Verlangen nach Darstellungen, die durch die Wucht der Einheit in der Auffassung alles bisher Geschaffene überbieten sollten, jene Freiheit der

---

[1]) Journal III, 168.

[2]) 1846 erschien das entscheidende Werk Chevreuls „De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objects coloriés". In den sechziger Jahren häuften sich die endgültigen Resultate, O. N. Rood in New-York und bei uns Helmholtz.

Geste, die den Jugendbildern noch fehlt. Begeistert schreibt er an Pierret: „Denke dir mein Freund, was es heisst, wenn man auf der Strasse spazierend oder in der Sonne gelagert die Personen des alten Roms, Cato oder Brutus vor sich sieht, denen auch nicht einmal die verachtungsvolle Miene fehlt, die jene Herrscher der Welt haben mussten; diese Menschen besitzen nur ein Gewand, das sie tragen, in dem sie schlafen und begraben werden und sie haben die gleiche mit sich zufriedene Haltung wie Cicero in seiner Cella curulis. Ich sage dir, du kannst es nicht messen an dem, was ich mit heim bringe; denn es ist weit entfernt von der Wahrheit und dem Adel dieser Naturen. Die Antike besitzt nichts Schöneres."[1]) Und noch später erzählt er: „Der Anblick dieser Gegenden wird mir immer vor Augen stehen; die Menschen dieser kräftigen Rasse werde ich, so lange ich lebe, nicht vergessen. In ihnen habe ich wirklich antike Schönheit gefunden." Man ist erstaunt, wenn man diese Zeilen liest. Kaum an einer Stelle des Tagebuches finden sich solche begeisterte Worte. Delacroix ist im allgemeinen kühl, selbst in den Augenblicken der höchsten Begeisterung. Wer aber je die Fülle der Anregungen gesehen hat, die das kleine carnet de voyage du Maroc (jetzt in der Bibliothek des Louvre) enthält, jene Menge der Bewegungsstudien, die mit der Leichtigkeit Rodin'scher Zeichnungen skizziert sind, der wird verstehen, was diese neue Welt für ihn bedeutete. In seiner Sehnsucht nach dem Orient lag etwas von den Träumen Flauberts, der sich sein Leben lang nach dem Orient sehnte und bedauerte, nicht immer dort leben zu können. „Je porte en moi la mélancolie des races barbares, avec leurs instincts de migration et leurs dégoûts innés de la vie, qui leur faisait quitter leur pays comme pour se quitter eux-mêmes. Ils ont aimé le soleil, tous les barbares qui sont venus mourir

[1]) Lettres, I, 177 Brief an Pierret vom 29. Februar 1832.

en Italie; ils avaient une aspiration frénétique vers la lumiére, vers le ciel bleu, vers quelque existence chaude; ils rêvaient des jours heureux pleins d'amour, juteux pour leurs coeurs comme la treille mûre que l'on presse avec les mains ....“ (1846) oder „Penser que peut-être jamais je ne verrai la Chine, que jamais je ne m'endormirai au pas cadencé des chameaux! que jamais peut-être je ne verrai dans les forêts luire les yeux d'un tigre accroupi dans les bambous, tu peux traiter tout cela comme des appétits de passion qui ne méritent pas de pitié; mais j'en souffre tant quand j'y pense, ce qui malheuresement m'arrive souvent, que tu en serais émue si tu pouvais voir ce qu'il y a là de lamentable et d'irrémédiable.“ [1])

Als Flaubert 14 Jahre nach Delacroix den Orient sah, sah er ihn mit den gleichen Augen; die gleiche Bewunderung für die Stärke der Farbe, für die Synthese vom Kolorit, Bewegung und grosser Geste. Es ist interessant, in dieser Hinsicht Delacroix' Journal de Maroc mit dem kleinen Tagebuch zu vergleichen, das Flaubert auf seiner Orientreise führte. Hier wie dort hingeworfene Augenblickseindrücke, von denen jeder in geschlossener Skizze festgehalten, scharf begrenzt und komponiert vor unseren Augen steht.

Delacroix.

Die jüdische Hochzeit. Mauren und Juden in der Eingangshalle. Die beiden Musiker. Violine und Guitarre. Der Handrücken der einen Hand ganz beschattet, dahinter hell, den Haijck auf dem Kopfe, stellenweise durchsichtig, weisse Aermel. Der Violinist mit gekreuzten Beinen ...

Neben dem Violinspieler schöne Jüdin, Weste — Aermel — Gold und Amarantfarben. Sie hebt sich halb von der Tür,

[1]) Faguet, Flaubert pg. 27.

halb von der Wand ab. Weiter vorn eine ältere mit viel Weiss, die sie fast ganz verdeckt . . . .

Auf dem Weg zur jüdischen Hochzeit. Die Händler in ihren Läden. Lampen, meistens mit einem Strick an die Wand gebunden. Köpfe auf der Diele. Beim Einbiegen in die Strasse rechts sahen wir einen, dessen Lampe in ein Stück Zeug eingehüllt war, das vom Dach herabhing.

Am Abend Toilette der Jüdin. Form der Mitra. Schreie der Alten. Das Gesicht geschminkt. Das Brautpaar hält die Kerzen während man sie schmückt. Mädchen aufgereckt auf dem Bett . . .

Ankunft der Verwandten. Wachsfackeln, Tumult. Beleuchtete Gesichter — Mauren dazwischen — unterwegs — zwei Juden oder Mauren auf der Terrasse heben sich von dem Schwarz des Himmels ab. Der Judenknabe, der zwei Fackeln hält, die Flamme schlägt ihm in den Mund.[1])

Flaubert.

Tanz. Die Musiker erscheinen: ein Knabe und ein alter Mann. Ein Fetzen Tuch bedeckt sein linkes Auge. Sie kratzen beide auf dem Rebbabeh, einer Art Geige, mit zwei Saiten aus Rosshaar. Ein falsches, höchst peinliches Instrument, das sie unermüdlich bearbeiten, bis man sie anschreit: sie sollen aufhören. Ruschuk-Hanem und Bembeh tanzen. Der Tanz der Ruschuk ist brutal wie Peitschengeknall. Sie presst sich die Kehle zusammen, sodass ihre offenen Brüste ganz nah aneinander gedrängt sind. Zum Tanzen gürtet sie sich mit einem braunen Schal, den sie bindet wie eine Halsschleife. Der Schal trägt einen Goldstreifen mit drei goldnen Eicheln als Troddeln. Sie reckt sich hoch, bald auf der einen Fussspitze, bald auf der andern. Wundervoll, während ein Fuss

[1]) Journal I, 150—157.

auf der Erde bleibt, kreist das andere Bein in der Luft; all das in einem leichten Sprungschritt . . .

Im Café der Damen: Eindruck des Sonnenlichts, das durch die Spalten des Rohrdaches dringt und Leuchtflecken auf die Matte malt, wo wir sitzen.

Sie, die Arme zurück, dann auf die Knie, bis sie die Tasse Kaffee mit ihren Zähnen erfassen konnte.

Grosse Augen, schwarze Brauen, gescheiteltes schwarzes Haar. Mitten auf dem Kopf ein kleiner Zweig von künstlichen Blumen.

Hochzeit, Paukenspieler auf Eseln, reichgekleidete Kinder auf Pferden — Frauen in schwarzen Schleiern, ein schrilles Girren ausstossend. Kameel ganz mit Piastern bedeckt. Raufbolde, Leute, die mit Säbeln und Schilden kämpfen. Der Tänzer, frisiert und gekleidet wie eine Frau. Castagnetten, unbeschreibliche Bauchverrenkungen, grosse Reverenz, bei der seine Hosen sich bauschen.

Sonntag Vormittag. Keneh liegt, wie Siout, nicht hart am Nil, sondern etwa 90 Meter davon. Sandufer und Deich unter grossen Bäumen zum Spazierengehen, Rausch des Hurenviertels. Die Mädchen hocken auf Strohmatten, an der Tür ihrer Lehmhäuser, helle Gewänder, blauer Himmel, starkes Gelb, Rosa, Rot, grell auf der Farbe ihrer Haut. Negerinnen mit Narben im Gesicht. Dicke Frau in Blau, Augen schwarz, tiefliegend, Kinn frech. Kleines Mädchen mit krausen Haaren, die in die Stirne gehen. Ein anderes im bunten, syrischen Plaid . . .

Delacroix war nicht der Mann, der diese Anregungen unbenutzt liess. Bei ihm wurde jede Begeisterung zur greifbaren Form und jede dieser skizzierten Formen kann man in ihrer Vollendung verfolgen. Bis in die letzten Lebensjahre haben ihn die Motive der kämpfenden Araber, der galoppierenden Rosse, jenes Zusammenklingen von Pferde-

leibern, flatterndem Tuch, geschwungenen Waffen, gereizt. Gerade diese Darstellungen haben ihm den Namen des Romantikers gebracht. Wenn man die Kritiken seiner Bilder nach der Orientreise verfolgt,[1]) so ist es auffallend, wie von diesem Zeitpunkt ab alle jene Parallelen mit den Vertretern der romantischen Richtung in der Literatur beginnen, jene Stempelung zum Begründer der romantischen Schule in der Malerei einsetzt.

---

[1]) Vgl. Maurice Tourneux, Eugène Delacroix devant ses contemporains. Paris 1886.

Die Romantik in Frankreich.

Rousseau hat den Grund zum romantischen Fühlen gelegt. Seine Reaktion gegen das verstandesmässige Schönheitsideal bedingte einen gesteigerten Individualismus, ein tieferes Verstehen der Natur und eine schärfere Beobachtung des eigenen Ich. Rousseau gab seinen Werken jene feinen Seelenstimmungen, die der Romantik die Bahn ebneten. Mit einem Enthusiasmus ohnegleichen entdecken die Rousseauschüler ein neues Reich. Alle von den Klassikern geprägten Formeln von Leidenschaft, Schönheit und Glück versinken, der Mensch hat wieder sich selbst gefunden. In masslosem Glück flüchtet er in die Wälder oder auf einsame Inseln, alle Sinne scheinen neu erwacht und der neue Schöpfungstag führt zurück zum Primitiven, zur Einfachheit des Herzens, und über allem die unumschränkte Herrschaft des Gefühls.

Bernardin de St. Pierre und Madame de Staël haben Rousseau's Lehre fortgesetzt. Chauteaubriand gab ihr die neuen Töne, die den romantischen Begriff vollenden sollten. Der neue Mensch berauscht sich an der Erkenntnis seiner selbst. Er entdeckt neue Fäden der Seele, und jene tief beschauliche Kontemplation, die ihren höchsten Ausdruck im Pietismus gefunden hat, führt zu einer stillen Traurigkeit, zu einer süssen Melancholie. „René“ und „Werther“ tragen den Grund zu ihrem Leiden in ihrer Seele. Einer späteren Generation unverständlich, waren sie ihrer Zeit der höchste Ausdruck des Gefühls, waren sie ein Brennpunkt aller Konflikte, aller Rätsel, die die Zeit bewegte. Von Deutschland kam der Name der neuen Schule. In Madame de Staëls berühmtem Werke „De l'Allemagne“ (1810) wird zum erstenmal bewusst die romantische Poesie der klassischen Literatur gegenübergesetzt. Sie übernimmt den Namen von den Gebrüdern Schlegel. Sie haben für den eigentlichen Geist der

neuen Kunst im Gegensatz zu antiken oder klassischen den Namen „romantisch“ gewählt. Sie verstehen unter Romantik die christlich-ritterliche Kultur des Mittelalters und romantisch hat hier ungefähr den gleichen Sinn wie romanisch. So wird der Name der neuen Bewegung in Deutschland geprägt und von Frankreich übernommen.

Es ist auf den ersten Blick erstaunlich, dass auf die Revolution Künstler von einer Weichheit und Milde folgten, wie sie Frankreich zu kaum einer anderen Zeit hervorbrachte. Gérard und Prud'hon, Chateaubriand und Lamartine. Aber wie schon gesagt, die Revolution zeigt ihre Wirkungen erst bei ihren Söhnen. Die Generation von 1830 sieht mit Erstaunen, dass scheinbar alle Errungenschaften der Revolution und des Kaiserreiches zu nichte geworden sind. Am Hofe Karls X. herrscht die Geistlichkeit unumschränkt: Pressgesetze, Zensur- und Klostergründungen sind an der Tagesordnung.

Napoleon stand mit einem Schlag vor aller Augen. Von diesem Tag ab beginnt er legendär zu werden, und das Geschlecht der Napoleonisten ist ja noch heute nicht ausgestorben. Der Schatten des Korsen stürmte der jungen Kunst voran. Stendhal widmet ihm seine Geschichte der Malerei mit begeisterten Worten: „..... die gerechte Nachwelt wird die Schlacht bei Waterloo beweinen, weil damit ein Zeitalter liberaler Ideen zu Ende ging ..... Vierzehn Jahre lang haben Sie die Parteien ausgelöscht. Sie haben den Royalisten wie den Jakobiner gezwungen, Franzosen zu sein, und diesen Namen, Sire, haben Sie so emporgehoben, dass sich die Parteien angesichts Ihrer Siegeszeichen früher oder später in die Arme fallen mussten.“ Delacroix schreibt 1823: „das Leben Napoleons ist der höchste Gipfel unseres Jahrhunderts für alle Künste.“ Der junge Balzac hat in seinem Arbeitszimmer ein Standbild Napoleons, auf dessen Degenscheide er geschrieben hat: „Was er sich mit dem

Schwerte erkämpft hat, will ich mir mit der Feder erobern!" Und sein Name erscheint auf jeder zehnten Seite seiner Romane. Victor Hugo schreibt die begeisterte Ode an die Vendôme-Säule. Die beiden Helden von Stendhal's Romanen [1]) scheinen die Ideale der Generation von 1830 zu verkörpern. Julien Sorel, die lebende Illustration zu Mussets „werdet Priester"! Und Fabrice del Dongo, der in Begeisterung für Bonaparte als halbes Kind an der Schlacht von Waterloo teilnimmt.

Man durchlebte im Geiste jene Jahre, in der man halb Europa eroberte, und zugleich mit der jungen Revolutionsarmee Freiheit und Licht brachte. Man liebte lodernde Farben und wilde Bewegung. Im Gegensatz zur sentimental-elegischen deutschen Romantik beginnt die Romantik des Pathos, des Kampfes und der grossen Geste. „Tout germait, tout bourgeonnait, tout éclatait à la fois. On était fou de lyrisme et d'art" (Gautier).

Mit dem Elan der Revolution breitet sich der neue Geist aus. Und wie die Revolution die Grenzen überschritten hatte, um international zu wirken, und ihre Einflüsse auf die Nachbarn geltend gemacht hatte, so scheut man sich nicht, fremde Geisteswerke zu importieren. „Il faut avoir l'esprit Européen" hatte schon Madam de Staël gesagt. Man las Scotts Romane, Byrons „Corsar" und „Lara", Goethes „Werther", Edgar Poes und Hoffmanns phantastische Erzählungen. Mozart und Beethoven, Liszt, Chopin und Rossini hielten ihren Einzug in Paris. Man las Gedichte in den Werkstätten der Künstler und Hugo, Gautier und Mérimée zeichneten und malten. Scott und Byron beeinflussten zu gleicher Zeit Dichter wie Hugo, Lamartine, Musset, Musiker wie Berlioz, Halevy, Felicien David und Maler wie Delacroix. Berlioz schreibt die Symphonie „Childe Harold", „Faust",

[1]) Le rouge et le voir und La chartreuse de Parme.

„Romeo und Julia", die ersten Werke der Programmmusik. Delacroix sucht seine Motive bei Dante, Ariost und Tasso bei Shakespeare, Byron, Scott und Goethe.

Das „Morden auf Chios" (1824) und „Griechenland auf den Trümmern von Missolonghi" (1826) sind Erinnerungen an Byron, die „Ermordung des Bischofs von Lüttich" (1831) illustriert eine Szene aus Scotts „Quentin Durward", „die Freiheit auf der Barrikade" (1831) ist die Apotheose der Julirevolution.

Im Februar 1829 entfesselt mit seiner „Stummen von Portici" Auber in der grossen Oper einen Sturm der Begeisterung; Meyerbeers „Robert der Teufel" folgt 1831, im Februar 1830 wird Hugos „Hernani" zum ersten Mal gegeben und es beginnt der hunderttägige Kampf der Hernani-Enthusiasten und der Hernanifeinde. In seinem Tagebuch berichtet Delacroix von Abenden im Verein mit Chopin, Liszt, George Sand, Meyerbeer und Heine, bei denen Musik von Haydn, Mozart und Beethoven gemacht wurde. 1826 treten englische Schauspieler zum ersten Mal in Paris auf und zum ersten Mal sahen die Franzosen Shakespeares Werke. Unter dem Eindruck dieser Vorstellungen schrieb Hugo die Vorrede zu seinem „Cromwell", das Programm der neuen Schule. Frédérick Lemaitre[1]) und Marie Dorval werden in der Schauspielkunst die ersten französischen Interpreten Shakespeares und Goethes, Hugos und Dumas'. Um 1830 sind kurze Zeit alle Häupter der neuen Richtung vereinigt.[2])

---

[1]) Wie stark man die Zusammengehörigkeit aller Künste fühlte, zeigt ein Artikel Gautiers, den Delacroix zitiert: „Frédérick Lemaitre gehört zur Rasse der Hugo, Dumas, Balzac und Delacroix. Er gehört zu jener starken und kräftigen Generation der Romantik, an deren Erfolg er mitgearbeitet und für die er Begeisterung erweckt hat, er ist der Shakespeare-Schauspieler par excellence und der beste Interpret des modernen Dramas!"

[2]) Vgl. Delacroix' und Gautiers' Schilderungen des Salons Boissard, eines Dilletanten, der in Poesie, Malerei und Musik brillierte, und bei dem sich die Romantiker trafen.

Einen Augenblick erfreut man sich an der gemeinsamen Kraft der neuen Kunst. Eine innere Flamme soll die musikalische Form durchglühen und frei machen, die Malerei soll in eine Farbensymphonie verwandelt werden und die Dichtung aus der alten Fessel befreit, in neuer Form zu neuer Schönheit erstehen.

Deutsche und französische Romantik.

Französische Romantik hat mit dem, was wir in Deutschland die Romantik nennen, nur den Namen gemeinsam. Tiefliegende Rasseunterschiede, die ihren prägnantesten Ausdruck in einer ganz entgegengesetzten historischen Entwickelung haben, und die mit dieser historischen Entwickelung verbundene verschiedene kulturelle Entfaltung, sind hierzu der Grund. Der Schlag, den Deutschland im 17. Jahrhundert traf, tötet auf lange Zeit hinaus jegliche Kulturentfaltung. Die Kunst in allen ihren Zweigen liegt darnieder und entwickelt sich erst wieder künstlich, weniger aus dem allgemeinen Bedürfnis des Volkes, als aus einer bewussten Absicht heraus, nicht mehr auf den alten Wurzeln fussend, sondern auf neuen, fremden, zum Teil unserem innersten Verständnis widerstrebenden Anschauungen.

Wie anders in Frankreich! Von der Pariser Schule des 14. Jahrhunderts, in der vielleicht Jan van Eyck lernte, fliesst die französische Kunst in einem ununterbrochenen Strom. Das 17. Jahrhundert, das die Blüte der deutschen Kunst brach, war für Frankreich die segensreiche Zeit, in der Lorrain und Poussin von Rom aus wirkten, und im 18. Jahrhundert, als bei uns so gut wie nichts geleistet wurde, errang es die Grundlage zu seiner höchsten Blüte. Lässt sich die Revolution mit dem Kriege vergleichen, der über uns im 17. Jahrhundert hereinbrach? Keineswegs! Sie war kein Krieg, keine von aussen auf das Volk eindringende Willkür, sondern ein selbst gewolltes, ein lange vorbereitetes Schicksal, eine siegreiche Kraftprobe. Das Volk war reif und stark genug, um wie an der Regierung, auch an der hohen Kunst teilzunehmen.

Zurück zu Deutschland! Das Kampfobjekt des dreissigjährigen Krieges und vielleicht die einzige Funktion, die

gestärkt aus dem Kriege hervorging: der Protestantismus, bildet die Grundlage zur deutschen Weltanschauung des 18. Jahrhunderts: der Aufklärung. Die Herrschaft des kühlen Verstandes über Willen und Gefühl beherrscht alle gebildeten Kreise, bis sie dem neuerwachten „Sturm und Drang" zum Opfer fiel. Auch hier ist es Rousseau, dessen Einfluss unverkennbar ist, und zum ersten Mal tritt die ganze Grösse Shakespeares vor die neue deutsche Schule, die durch Lessing von der künstlich gezüchteten höfischen Poesie befreit worden war. Der Sturm und Drang hat die grösste Aehnlichkeit mit jener Bewegung, die man die französische Romantik nennt. Auch hier wird eine geistige Strömung durch ein bedeutendes historisches Ereignis hervorgerufen. Die jungen Stürmer und Dränger haben Rossbach und Leuthen in dem Alter erlebt, in dem die Eindrücke am stärksten wirken, die ganze leidenschaftliche Jugend ist „Fritzisch" gesinnt, man hofft auf den Beginn einer neuen Epoche und individuelles Gefühl und Leidenschaft besiegt die verstandesmässig aufgebaute Kunstform. Aus dem Sturm und Drang sollte die neue Blüte deutschen Geistes entstehen, jener ungeahnte Universalismus der beiden Klassiker, jene höchste Vereinigung aller Ideen und Strömungen, die das Jahrhundert bewegten, und die dem Vaterland Rousseaus das zurückgeben sollte, was sie von ihm erhalten hatte.

Während Sturm und Drang das gesunde Aufbäumen der neuen Kunst gegen die Fesselung der Aufklärung ist,[1]) ist die deutsche Romantik eine Reaktion gegen die Aufklärung, aber in ganz anderem Sinne. Nach dem atheistischen Kosmopolismus der Aufklärung und der leidenschaftlichen Gefühlsherrschaft des Sturm und Drang sehnt sich die Brüderschaft der Romantiker nach einer mystischen Auferstehung der

---

[1]) Heinses Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie 1776—77 weisen auch der Kunst neue Wege auf der Grundlage von Rubens.

Religion. Nach der Herrschaft des Verstandes und der Leidenschaft beginnt die Herrschaft des Herzens. Wackenroder[1]) und Tick glauben im deutschen Mittelalter die Zeit ihres Ideals gefunden zu haben. Was aus Dürers kraftvoller Sprödigkeit und Stephan Lochners Farbenpracht wurde, zeigen die Fresken Veits und Overbecks. Das Mittelalter sollte durch das Auge des Romantikers angesehen werden und mit einem romantischen Herzen nachgefühlt werden, um ein seliges Entzücken in der Brüderschaft hervorzurufen. Dabei vereinigte sich eine Unmenge der widerstrebendsten Richtungen in ihren Mitgliedern: Shakespeare und Griechentum, Schleiermachers Individual-Protestantismus und mystisches Sehnen nach mittelalterlichem Katholizismus, deutsches Mittelalter und italienisches Quattrocento.

Auch hier ein gewisser Kosmopolitismus, aber in anderer Form. Man sammelt die Volkslieder, die Märchen und ältesten Literaturdenkmäler, nicht nur des Vaterlands, sondern auch aller Nachbarn. Mit dem Waltharilied kommen Cervantes und Shakespeare, des Knaben Wunderhorn, die Novellen der italienischen Renaissance und Tausend und eine Nacht. Die vergleichende Sprachwissenschaft beginnt und daneben ein Studium der Geschichte und Kunstgeschichte.

Die Romantiker Frankreichs schufen aus den grossen Ereignissen der Zeitgeschichte heraus, zogen nach dem Orient, liessen die Eindrücke auf ihre Sinne wirken und gaben sie unmittelbar in einer grossartigen Synthese wieder. Die Deutschen berauschten sich an den Zeugnissen vergangener Zeiten und fanden so Ideale nach ihrer Art. Hier scheint einer der grossen Rasseunterschiede der beiden Völker zu liegen: Die Konzeption der Sinne gegenüber der analysierenden Geistesarbeit.

---

[1]) Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders.

Farben-, Licht- und Bewegungsprobleme.

„Voilà trente ans, que je suis livré aux bêtes!“ schreibt Delacroix im Jahre 1852, und man kann es verstehen, dass Publikum und Kritik seine Schöpfungen nicht gerade mit Verständnis begrüssten. Vereinigt er doch in seinem Lebenswerk Probleme, die noch Generationen hindurch die Künstler beschäftigen sollten. Das Neue in seiner Kunst, jene Probleme, mit deren Lösung sich jede Seite des Tagebuchs beschäftigt, und die wir auf jedem Teile seines œuvre wiederfinden, sind: die Teilung der Farbe, das Motiv der gesteigerten Bewegungsmöglichkeit und die Geschlossenheit der Komposition.

Wir haben gesehen, von welchem Einfluss die Bekanntschaft mit Constables Landschaften und der Aufenthalt im Orient für die Entwicklung der Palette des Meisters wurde. Er sah in dem Teilungsmodus des Engländers eine Belebung der Leinwand, die Möglichkeit der Darstellung von ganz neuen Licht- und Bewegungseffekten. Nur so konnte man der Farbe Leben und Leidenschaft geben, indem man nicht wie die Akademiker, die plastische Form mit einem schattierten Anstrich vorzutäuschen suchte, sondern indem man die Form in ein Netz von Flecken auflöste. Nur so liessen sich Raum und Atmosphäre, Licht und Bewegung wirksam darstellen.

Der Orient brachte die Erkenntnis der reinen Farben. Aus den drei Grundfarben rot, gelb und blau lassen sich alle anderen Farbtöne herstellen. Der Schatten wird nicht durch Aufsetzen von Halbtönen erreicht, sondern durch Hinzufügen der Komplementärfarbe. Er beobachtet zwei Eingeborne: auf gelb wirkt der Schatten blauviolett, auf rot wirkt er grün. (Nach Helmholtz ist blau und gelb Komplementärfarbe, ebenso rot und grünlichblau.) Diese Erkenntnis der farbigen Schatten

ist von weittragender Bedeutung für Delacroix' Kolorismus geworden.[1])

Wenn man die Tagebuchnotizen, die Signac in dem erwähnten Werke gesammelt hat, verfolgt, sieht man, dass Delacroix das Programm des Impressionismus bis in seine kühnste Konsequenz, den Néo-Impressionismus erkannt hat. Wir finden bei ihm die Vermeidung des Mischens auf der Palette, er empfiehlt dagegen die optische Mischung, erzielt durch Nebeneinandersetzen der Farbtöne. Es gibt keine gezeichneten Konturen im Bilde, die Begrenzungen bilden die Kontraste der Farben, die mit breiten Pinselstrichen aufgesetzt werden. So tritt an Stelle des rhythmischen Linienspiels die Harmonie der Farbe.

Praktisch angewendet hat er aber nur ein Teil dieser Theorien, und in den verschiedenen Epochen hat er dieselben verschieden entwickelt und verschieden verwertet.

Schon die „Dante-Barke“ zeigt die typische Farbe der ersten Epoche. Smaragdgrün auf dem Gewande Dantes, Virgil in Purpur und der wallende Mantel des Phlygeas in Kobaltblau. Dazwischen aber noch eine Menge Halbtöne, das bleiche Fleisch der Verdammten und das mit dem Himmel ineinanderfliessende Wasser. Das „Massacre de Scio“ bringt den nachträglichen Einfluss Constables und die Uebermalung des Hintergrundes. Der Orient vollendet die Erkenntnis. Der Meister studiert Teppiche, Stoffe und Fayencen und sieht besonders in den Teppichen, wie sich reine Farbtöne, ohne Uebergang nebeneinander gestellt, zu einer wunderbaren Harmonie vereinigen. Er sieht zum ersten Mal in der Natur das Vibrierende der Farbe und erkennt das Unnatürliche des akademischen Anstrichs.

---

[1]) Journal III, 201: „Es gibt eigentlich gar keine Schatten; es gibt nur Reflexe.“

Nach seiner Rückkehr findet er seine Beobachtungen durch die Arbeiten Chevreuls bestätigt. Er findet im Louvre Zusammenhänge zwischen den Venezianern und der Kunst Asiens. Die Arbeiten der nächsten Jahre zeigen neue Motive, neue Techniken. Bei den „algerischen Frauen“ ist der erste Eindruck der des wunderbar weichen Lichtes, das über Körper, Stoffe und den Raum fliesst. Hier harmonieren die Farben, oder sie kontrastieren und geben sich so mehr Leuchtkraft. Das orange-rote Gewand der Liegenden links hat ein grünlich-blaues Futter, der rote Turban der Negerin hebt sich von einer Portiere mit farbigem Muster, in dem Grün vorherrscht, ab, und das Violett-Grün des Fussbodens vereinigt sich mit dem Blau des Rockes der Negerin zu einem strahlenden Farbenakkord. Dabei keine Härte im Kontrast der Farben, alle Valeurs abgewogen und trotz des Vibrierens der Farbflecke ruht über dem ganzen die ruhige, müde Stimmung des Harems mit den lässig dahingestreckten Frauen.

Hier sind die Halbtöne nicht mehr in Mischfarben aufgesetzt, sondern in reiner Farbe nebeneinander gesetzt und mischen sich im Auge. Die Pumphose der Frau rechts setzt sich aus Grün und Gelb zusammen und erreicht so einen wunderbar seidigen Ton, ihr weisses Gewand hat rosa Schatten, in die sich ein feines Grün mischt, und der graue Ton eines Kissens wird durch rote und grünliche Nuancen erreicht. Neu ist auch die Behandlung des Fleisches, dessen Plastik durch ein Ineinanderfliessen von Farbatomen hervorgebracht wird, eine Technik, die an Renoir erinnert. Und wirklich hat diesen Impressionisten dieses Werk gereizt, er hat eine Variante danach gemalt, ohne freilich die Grösse des Vorbilds zu erreichen.

Das bedeutendste Moment dieser Epoche ist die Zerlegung der Farbe, die eine ganz andere Beweglichkeit in den Raum hinein im Gefolge hatte, ein neues Vibrieren der Licht-

wellen auf der Bildfläche, das eine intensivere Belebung des Raumes im Gefolge hatte. Sie brachte neue Bewegungsmöglichkeiten, die Wiedergabe neuer dynamischer Erscheinungen. Es ist interessant, die Zusammenhänge von Koloristik und Bewegungsmöglichkeit durch die Kunst der Jahrhunderte zu verfolgen. Im Orient vereinigen sich Farbe und Bewegung zum farbigen Ornament. In dieser Atmosphäre gelang es jeder Farbe, ihren Platz allein zu behaupten und stark und rein zu wirken. Die Luft Attikas verschmilzt alle Nuancen zu einer Harmonie von Schwingungen, daher das Bedürfnis der Griechen, mit Grundfarben die Gegenstände zu bemalen, deren Auflösung im Licht sie nicht wünschten, sie auf diese Weise zu materialisieren und das festzuhalten, was sich im All zu verlieren drohte. In unserer Zone wird alles durch die Atmosphäre aufgelöst. Wir suchen getrennte Farbenwirkungen durch feine Mitteltöne zu verbinden, Eindrücke, die uns das Licht in der Reinheit des Orients nicht geben kann. Vom Mittelalter an entwickelt sich die Farbe in der Richtung der verschmelzenden Harmonie. In den Malereien der Primitiven, bei Italienern wie Deutschen, bei Flamländern und Franzosen, ist die Beziehung der Farben zu einander eine primäre. Verdoppeln sie sich, so bilden sie höchstens Akkorde. Ihre Leuchtkraft ist der Wirkung bunter Glasfenster verwandt.

Die höchste Vollendung dieser Harmonie der Ruhe und des Akkords bringt die Renaissance. „Die Renaissance ist die Kunst des schönen ruhigen Seins. Sie bietet uns jene befreiende Schönheit, die wir als ein allgemeines Wohlgefühl und gleichmässige Steigerung unserer Lebenskraft empfinden.“ [1])

Das Ausklingen der Renaissance brachte die Belebung der Farbe: nicht mehr den Doppelakkord der Einzeltöne,

---

[1]) Wölfflin: „Renaissance und Barock“ pg. 24.

sondern das rauschende Zusammenklingen der ganzen Skala zu einer mächtigen Bewegung.

„Der Barock beabsichtigt eine andere Wirkung. Er will packen mit der Gewalt des Affekts, unmittelbar, überwältigend. Was er gibt, ist nicht gleichmässige Belebung, sondern Aufregung, Ekstase, Berauschung. Er geht aus auf einen Eindruck des Augenblicks, während die Renaissance langsamer und leiser, aber desto nachhaltiger wirkt.“ [1])

Der Geist der Zeit war ein anderer geworden. Dem seelischen Gleichmass der Renaissance war die neue Religiosität gefolgt: Das Schwelgen im Ueberirdischen und die Ekstase der Sinne. Jede Bewegung wird zuckend und verschnellert. Man vergleiche etwa die Darstellung der Himmelfahrten. Bei Tizian ist es ein sachtes Emporgehobenwerden in dem harmonischen Ebenmasse des Ganzen, bei Correggio schon ein Aufrauschen, bei Agostino Caracci fast ein Aufsausen.

Es folgt die Blüte der Koloristik. Tizian und Tintoretto, Rubens und Rembrandt reissen die Farben zu vielfältig gesteigerten Lebensgraden mit sich fort. Aus dem rhythmischen Akkord ist die schwingende Melodie entstanden, aus der Harmonie der Einzelfarben die Synthese des bewegten Ganzen.

Das Ineinandergreifen von Koloristik und Bewegungsmöglichkeit in Delacroix’ Werk lässt sich am besten in den der „Dante-Barke“ verwandten und daher dem Vergleich am leichtesten zugänglichsten Motiven beweisen. Die „Dante-Barke“ zeigt noch die Spuren des Akademismus. Die Szene ganz an den vorderen Bildrand gerückt, ohne Tiefe, und scharf umrissen. Die Stellung der Hauptfiguren gibt keinen Anhalt dafür, ob die Handlung auf festem Boden oder auf dem Wasser vor sich geht. „Le naufrage de Don Juan“ zeigt einen Kahn mit Menschen, allein auf dem Meer. Jedoch

[1]) Wölfflin: a. a. O. pg. 24 und 66.

die Bewegung liegt weniger in den Gesten als in der fleckenhaften Beleuchtung, die immer nur einige Teile der Kleider und des Fleisches hervorhebt, und vor allem in dem Gegensatz dieses flackernden Knäuels von Menschen zu der weiten Fläche des Wassers und des Himmels. Der Beschauer wird kaum sogleich die Stelle aus dem zweiten Gesang von Byrons Don Juan wieder erkennen, aber selbst ohne Ahnung von den literarischen Zusammenhängen wird ihn jenes gespenstische Grün des Meeres bewegen, jene zusammengeballte Gruppe von Menschen, jenes fürchterliche Gefühl des Verlassenseins dieser Unglücklichen im Unendlichen packen.

Man findet die gleiche Steigerung dramatischer Bewegung innerhalb desselben Motivs in der Serie von 7 Bildern des Jahres 1853 mit dem Christus auf dem See Genezareth. War in der „Don Juan-Barke" die Gruppe noch geschlossen und das Flackernde des Eindrucks nur durch das Fleckenhafte der Farbe erreicht, war die Szene noch parallel zum Beschauer gestellt, so ist hier alles aufgelöst. Das Boot in Querstellung, flatternde Segel, aufgeregt umherspringende Bootsleute, bewegte Wogen und mitten darin, als einziger ruhender Zentralpunkt, die liegende Gestalt des schlafenden Heilandes. Und trotz aller Bewegung eine wunderbare Harmonie, ein klingender Rhythmus abgetönter Farben. Alles ist aufgehellt und wirkt in seiner ganzen Reinheit. Ein wunderbares Gelb gegen Dunkelblau, Rot gegen das Smaragd des Wassers. „Oh le beau tableau d'Eugène Delacroix", schreibt van Gogh in einem seiner Briefe, „la barque du Christ sur la mer de Génésareth. Lui — avec son auréole du pale citron — dormant, lumineux, dans la tache de violett dramatique, de bleu sombre, de rouge sang, du groupe des disciples ahuris, sur la terriblé mer d'émeraude, montant, montant jusque tout en haut du cadre." Van Gogh nennt zwei Menschen, die Christus gemalt haben: Rembrandt

und Delacroix. Und diese Zusammenstellung hat nichts Zufälliges. Hatte Rubens, wenn auch in der gesunden Form des Flamen, alle Bewegungsmöglichkeiten des Barock erschöpft, so gab Rembrandt die neue Form der prüfbaren irdischen Dynamik. Das Neue in Rembrandts Kunst ist nicht charakterisiert, wollte man ihn nur den Bezwinger des Lichts nennen. Mit ihm beginnen jene Probleme der neuen Kunst: Die Fixierung der höchsten Bewegungsmöglichkeiten zugleich mit der Wirkung des Lichtes. An Stelle des Dogmas von der greifbaren Wirklichkeit aller Dinge, tritt die Welt als Wille und Vorstellung. Vielleicht meinte Delacroix dies, als er schrieb, man werde eines Tages einsehen, dass Rembrandt ein viel grösserer Maler war, als Rubens.

In Delacroix' œuvre ist das Lebenswerk Manets vorausgeahnt. Der Satz: „Wenn ein Mann seinen Kopf zum Fenster hinausstreckt, so ist er ein ganz anderer als im Zimmer," enthält das ganze Geheimnis des Pleinairismus. Suchte man durch das Atelierlicht die Beleuchtung möglichst stabil zu machen, so besteht das Wesen des Freilichts in seiner steten Veränderlichkeit. Hier gab es keine Ruhe. Wie viel mehr flirrendes Leben erst, wenn Freilicht und Bewegung sich vereinten! Die neue Generation musste rasend schnell im Konzipieren der Eindrücke werden. Delacroix sagte einmal zu einem jungen Maler: „Wenn Sie nicht einen Menschen, der sich aus dem Fenster stürzt, in der Zeit, bis er vom 4. Stock auf dem Boden ankommt, zeichnen können, werden Sie nie grosse Bilder fertig bringen." Schon Manets Schilderungen vom Rennplatz und von Stiergefechten stellen an Wahrheit der Erscheinung alles in Schatten, was etwa die Momentphotographie leistet, und Monet malte die berühmten „Heuschober" zu jeder Stunde des Tages in der jeweiligen Beleuchtung.

Die letzten Werke bringen die Frucht aller Kämpfe; sie zeigen den Meister in wunderbarer Abgeklärtheit. In dem Tobiasbildchen der Sammlung Chéramy, seinem letzten Werke, vereinigen sich die Farbtöne zu einem wunderbaren silbrigen Glühen. Die lichten, strahlenden Massen der Felsen, die rhythmisch geschwungene Figur des Engels in seiner leichten, fast schwebenden Verbindung mit Tobias, der glitzernde Fisch in der Hand des Jünglings, alle Kunstmittel vereinigen sich, jenen höchsten Eindruck hervorzubringen, jenes höchste Ziel des Meisters: „le premiere mérite d'un tableau c'est d'etre une fête pour l'œil."

Lebenslauf.

Geboren wurde ich am 3. Januar 1886 zu Schweinfurt (Unterfranken), als Sohn des Kaufmanns August Mohrenwitz und seiner Ehefrau Jenny geb. Scheidt. Ich bin israelitischer Konfession.

Ich besuchte das Wöhlerrealgymnasium zu Frankfurt a. M. und hörte an den Universitäten: Heidelberg, Berlin, Paris, München und Würzburg bei den Professoren Elsenhaus, Koch, Petsch, Simmel, Wölfflin, Lemonnier, Riehl, Voll, Bulle, Chroust, Knapp, Pinder, Roetteken und Vossler.

Die Arbeit wurde in Würzburg unter Prof. Dr. Knapp angefertigt.

Die mündliche Prüfung fand am 19. Juli 1912 statt.

